IL MAESTRO

DEL

CANTO SACRO

PER

PIER-PAOLO BALESTRA

EDIZIONE SECONDA
Riveduta ed aumentata dall' Autore

FIRENZE
TIPOGRAFIA ALL' INSEGNA DI S. ANTONINO
Piazza di Cestello, N. 1

1869

IL MAESTRO

DEL

CANTO SACRO

CHE INSEGNA COLLA MAGGIOR BREVITÀ POSSIBILE

LE REGOLE TEORICHE E PRATICHE

DEL

CANTO FERMO

NON CHE L'ESSENZIALE

DEL CANTO FIGURATO CORALE

PER

PIER-PAOLO BALESTRA

PRETE DELLA MISSIONE

MAESTRO DI CANTO SACRO

EDIZIONE SECONDA
Riveduta ed aumentata dall' Autore

FIRENZE

TIPOGRAFIA ALL' INSEGNA DI S. ANTONINO
Piazza di Cestello, N. 1

1869

A' suoi Allievi e agli altri giovani Ecclesiastici

Da alcuni anni in qua si è osservato nel nostro ceto un movimento più deciso, che per lo innanzi, verso l' antico e sempre ammirabile canto della Chiesa. E ben con ragione; in un tempo in cui la musica deviando dal suo fine è divenuta serva e fomento delle più basse passioni, si doveva ben invigilare, affinchè essa non passasse dal teatro a contaminare il luogo santo; e invece delle calme e maestose melodie, che tanto s' addicono alla casa di preghiera, non vi si sentissero le tempestose strette dei gran finali, co' più appassionati e cascanti duettini delle opere più snervate del giorno.

Il canto sacro, canto fermo, e, in piccola dose, il canto figurato corale per le solennità (qualora sia ben inteso), ecco il canto che conviene alla chiesa e alla maestà dei divini misteri che vi si celebrano. A facilitar sempre più l' acquisto della necessaria perizia in questo canto, eccovi un nuovo opuscolo, dettato interrottamente e a brani a misura che si procedeva nel pratico insegnamento. Egli è piccolo di mole, eppure

pretende di dire tutto il necessario, e dirlo con chiarezza. La facilità colla quale è stata esaurita la prima edizione, e le sollecitazioni avute di por mano alla seconda, lo giustificano appieno e ne fanno il più bello elogio.

A voi, giovani Ecclesiastici, è diretto perchè a voi spetta, spettando a voi il canto ecclesiastico. Ognuno di voi adunque, che sia fornito da natura di sufficiente attitudine, se ne provveda una copia, e con questa guida segua senza interruzione le lezioni pratiche del suo abile maestro, sicuro di divenire in breve tempo (in quindici giorni) abile anch' esso.

Così con edificazione dei fedeli promoverete il decoro vostro e della casa del Signore.

L' A.

AVVERTENZE PRELIMINARI IMPORTANTISSIME

Cantabiles mihi erant justificationes
tuæ in loco peregrinationis meæ.
Ps. 118.

Il Canto fermo è quel canto corale, unisono, grave, senza rigor di misura o di tempo, adottato dalla Chiesa nella celebrazione de' suoi uffici. Nulla diremo della sua eccellenza; la sua antichità, gli illustri personaggi del Cristianesimo ed anche del paganesimo che lo coltivarono, lo mettono al di sopra d' ogni encomio. Basti solo il dire che S. Gregorio Magno ne fece sue delizie insegnandolo ai giovani, e riducendolo a forma migliore, che perciò da esso trasse il nome di Canto Gregoriano.

Ad apprenderlo si presuppone nell' individuo sanità e buoni polmoni, buona volontà, sufficiente orecchio, e buona voce. Tutto questo è chiaro per se stesso, e perciò un individuo nel quale queste condizioni si trovano accoppiate con tutta facilità può divenire cantore perfetto. Quanto alla voce, l' educazione della quale è lo scopo di questo piccolo scritto, diremo che è di massima importanza pel canto la conservazione ed il miglioramento della medesima, giacchè la sua mancanza impedisce assolutamente il cantare, o certamente il cantar bene, non ostante il buon orecchio e la perizia dell' arte che si potesse avere.

Dunque alla conservazione della voce debbono concorrere ed il maestrò ed il discepolo, questi frenando la troppa voglia di cantare e vociferare senza modo o tempo, quegli col prescrivere saggiamente quei limiti dell' acuto e del grave che non si debbono oltrepassare. Ordinerà, per esempio, di non isforzare mai la voce; non nelle corde gravi perchè perderebbe di rotondità e di estensione, non nelle corde acute perchè perderebbe di forza, assottigliando ad un tempo e voce e polmoni.

Insinuerà loro di cantare lasciando la voce libera e spontanea, senza sforzi nè falsetti, non urtando nè martellando le note, e nello stesso tempo senza appoggiature o trilli, unendo bensì dolcemente le note, ma senza legarle strascinando la voce dall' una all' altra. Questi vizi, pur troppo comuni tra gli esecutori del canto fermo, uniti alla precipitazione e disattenzione, hanno posto in discredito il canto ecclesiastico. Bisogna prevenire i giovani fin dai primi esercizi e tenerli lontani da cotesti vizi, perchè *sero medicina paratur cum mala per longas* ecc.

Procurerà d' impedire il cantare a digiuno ed immediatamente dopo il pasto, essendo l' uno e l' altro pregiudicevole alla voce dei giovani e alla digestione. Finalmente dovrà proibire assolutamente qualunque faticoso esercizio di vociferazione a coloro che si trovano nella mutazione della voce [1]. Verso di coloro poi che hanno bensì cambiata la voce ma che non l' hanno ancora ben formata per non esser ancora ben formato

[1] All' epoca della pubertà, verso i 15 o 16 anni, accade nel fanciullo una grande trasformazione, e la voce soggiace a un *mutismo* completo. In tal epoca chiamata *muta* deve il giovine guardarsi bene dal cantare, sotto pena di perdere non solo la voce musicale ma anche talvolta la facoltà della parola articolata.

e rassodato l'organo della medesima (organo delicatissimo sempre e specialmente nei giovani che si trovano in istato di formazione) userà quelle cautele *almeno,* che si usano coi bruti che non si fanno immaturamente faticare prima che il loro fisico non siasi ben formato e sviluppato, per timore che non abbiano a sciuparsi prima del tempo ed impedirsi per sempre la formazione del loro corpo e lo sviluppo delle loro forze [1]. Dalla esatta sottomissione a queste brevi e facili norme seguirà nei giovani la conservazione e il miglioramento della voce, nel maestro la buona coscienza d'aver adempiuto al suo dovere.

Quanto alla compostezza del corpo, farà per tempo avvezzare i giovani ad una esatta modestia sia del volto sia del rimanente del corpo. Perciò li farà star ritti della persona, affinchè i polmoni siano liberi per prestare comodamente l'opera loro; testa alta, bocca atteggiata a sorriso senza contrazioni, contorcimenti, od altri movimenti di capo, di mani o di piedi; persuaso che in coloro che cantano in Chiesa si richieda almen tanta modestia quanta se ne richiede in chi canta in Teatro. Conosciuto quali sieno le disposizioni necessarie pel canto fermo, cominciamo senza più a dare i precetti necessari ad apprenderlo. Saremo brevi, come abbiamo promesso nel frontispizio; non pertanto se ai nostri precetti andrà unita buona e regolar pratica come passo passo verremo ingiungendo, il giovine allievo in quindici giorni, come dicemmo, diverrà Cantofermista perfetto.

[1] In generale le voci umane, come osserva il Fetis, non sono ben mature e non hanno acquistata la loro possibile perfezione, che un anno o due dopo la *muta*. Grande inconveniente per chi ha da insegnare od imparare il Canto !

PARTE PRIMA

Paragrafo Primo

Spiegazione dei Segni usitati nel Canto fermo e sua Scala.

Se noi apriamo un libro di canto fermo, si presentano al nostro sguardo parole, linee, e fra esse linee vari segni destinati ed ordinati a guidare il cantore nella modulazione dell' ecclesiastica melodia [1].

[1] Nel 384 decadde in Italia la musica greca, e fu sottoposto a regole fisse il canto dei divini Uffizi in Occidente. S. Ambrogio regolò per la Chiesa di Milano il modo di eseguire gl' Inni e i Salmi, e vi riescì tanto da meritarne somme lodi da S. Agostino (V. sue Confessioni). Ma gli Ostrogoti nella loro invasione confusero e trasformarono l' antica musica; fu quindi necessario che S. Gregorio Magno ne intraprendesse la riforma, raccogliendo quello che ancora restava delle antiche melodie greche ed altre composte da Limizio, da Paolino, da S. Ambrogio e da molti altri, per riunirle in quell'Antifonario che si chiamò *centone.* Questo grande Pontefice lo migliorò ancora (quanto si poteva migliorarlo in quei tempi) togliendogli quello che aveva di figurato e richiamandolo a maggior gravità. Non è abbastanza noto il sistema di notazione dei tempi di S. Gregorio; sembra che consistesse nelle sette lettere alfabetiche = A B C D E F G. = I Sassoni rappresentavano le note della scala con altrettanti punti; i Longobardi con quadrati più o meno lunghi situati più alto o più basso. Con questi tre sistemi si continuò ad insegnare nelle scuole e a cantare nelle Chiese il canto ecclesiastico fino al X secolo, verso il fine del quale comparve Guido d'Arezzo fondatore d' un nuovo sistema (il metodo di confronto), più perfetto degli altri, se fosse

Le linee del canto fermo sono quattro, che messe tutte assieme formano un tutto che dicesi = *rigo* o *portata* =. Se vi fosse bisogno di oltrepassare tal limite, sia per ascendere più alto, sia per discendere più basso, si supplisce col traslocar la chiave, o coll' uso di piccoli tagli o lineette praticate a quei segni che escon fuori di tal portata [1].

Tra esse linee noi scorgiamo dei segni ora quadrati, ora fatti a rombo: questi segni sotto un riguardo diconsi *figure,* sotto un altro riguardo chiamansi *note: figure* rispetto al *tempo* e *durata* del suono da esse significato (la quadrata con o senza coda vale un tempo, e mezzo tempo il rombo); *note* rispetto al *nome* e *suono* che loro conviene *.

Per conoscere il nome ed il suono che conviene a queste note, bisogna prima di tutto osservare sette essere i nomi che ad esse si danno, cioè *Do* = *Re* = *Mi* = *Fa* = *Sol* = *La* = *Si* = dopo le quali incomincia di nuovo la stessa successione di note, cioè *Do*=*Re* ecc.

A fissare il nome ad una di queste note s' inventarono dei segni detti = *Chiavi* = perchè servono ad aprire la via a chiamare col loro proprio nome tutte le note di una cantilena. Due sono queste Chiavi, una

stato seguíto con fedeltà; ma i suoi successori si ostinarono a voler comporre la scala con *sei note* soltanto, e siccome desse non bastavano (chè a raggiungere l' ottava unisono della prima ce ne vogliono sette), furono obbligati ad aggiungervi un settimo gradino talvolta intero detto B mi, talvolta metà detto B fa, e così furon obbligati ad innumerabili sostituzioni le quali tennero il canto incagliato sin verso il fine del secolo XVII, in cui s'aggiunse la settima nota *Si*, la quale tolse quella quasi insormontabile difficoltà di apprenderlo.

[1] Noi parliamo del canto fermo come ora si trova, non come fu già una volta ed ancora dovrebbe essere, contenuto tutto nella portata senza aggiunta di queste *linee finte.*

* *V. Nota in fine dell' opera.*

di *Do* e l'altra di *Fa*. Quella di *Do* anticamente era formata come la lettera = C = alla quale in appresso si allungò la parte superiore all'insù, e la parte inferiore all'ingiù così C.

Quella di *Fa* era fatta come la lettera = F =: siccome però era essa destinata a fissare il posto ad una nota, che nello stesso tempo per la regola delle sostituzioni di Guido Aretino era *Fa* e *Do*, così all'= F = si aggiunse il = C = FC, ed è arrivata sino a noi trasformata così 𝄢 C.

Gli antichi componevano la loro scala con le lettere seguenti: C D E F G A B. Noi colle sillabe moderne | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | [1].

Ora come gli antichi col loro segno C intendevano fissare il luogo alla nota C, sapendo bene che sopra di essa gradatamente ascendendo avrebber trovato le note D. E. ecc. e discendendo B. A. ecc., così i moderni colla loro chiave di *Do* intendono fissare il posto alla nota *Do*. Questa si troverà sempre sulla linea che passa in bocca alla chiave di *Do*, da dove partendo si trovano facilmente tutte le altre note, *Re* nello spazio superiore, *Mi* nell'altra linea ecc. per ordine, ascendendo gradatamente di linea in ispazio, e di spazio in linea; e Si nello spazio inferiore, *La* nell'altra linea, *Sol* nell'altro spazio ecc. discendendo sempre collo stesso ordine.

Lo stesso dicasi della chiave di *Fa*, in bocca alla

[1] Queste sillabe sono state prese dai successori di GUIDO ARETINO dall'inno di S. G. Battista: *UT queant laxis — REsonare fibris = MIra gestorum — FAmuli tuorum = SOLve polluti — LAbii reatum.* Il Doni Italiano cambiò l'*Ut* in *Do*, ed Enrico di Puy Fiammingo aggiunse alle antiche la nota *Si* caratteristica del sistema moderno. Così dopo l'invenzione di quest'ultima nota *Si*, è scomparso il barocco sistema delle sostituzioni (cambiamento di nome alle note), le quali in oggi sono ignote nel mondo musicale.

quale troveremo la nota **Fa**, immediatamente sopra **Sol**, **La**, **Si** ecc. e sotto **Mi**, **Re**, e così di seguito per ordine tutte le altre note.

Vi ha ancora un altro segno che scorgesi al termine di tutti i righi, ed ogniqualvolta si cambia chiave. Questo segno dicesi *guida* ed indica la nota che segue (Veggansi le figure).

Si eserciti il giovine cantore a leggere speditamente e con facilità le note. A facilitare questo esercizio, somministreremo al giovine allievo un mezzo molto comodo e di nessuna spesa. Si considerino le quattro dita della mano sinistra quai linee formanti il rigo del canto fermo; il pollice farà le veci della chiave, la quale potrà traslocarsi ad arbitrio dalla prima falange dell' annulare a quella del medio ecc. Supposto che la chiave di *Fa* si trovi all' annulare, che nota sarà quella che trovasi all' indice? al medio? al mignolo? od anche negli spazi sopra, sotto e fra esse dita? E se la chiave dall' annulare passasse al medio o ad altro dito, che note sarebbero? Le medesime od altre supposizioni si facciano per la chiave di *Do;* lo allievo risponda alle sue supposizioni tenendo sempre presente l' ordine predetto delle sette sillabe, tanto nell' ascendere quanto nel discendere.

Paragrafo Secondo

Osservazioni intorno alla Scala.

Conosciute le note della Scala, è da osservarsi che tre erano i generi di canto presso i Greci: l'*Enarmonico,* il *Cromatico* e il *Diatonico.* Alla cognizione di questi tre generi di canto è necessario premettere una esatta nozione del vocabolo *Tono.* Per Tono qui s' intende la intera distanza che passa fra una nota della scala e quella che gradatamente ascendendo o discendendo la segue. Spieghiamoci. Una voce che gradatamente ascende o discende, conserva fra un suono e l' altro una distanza eguale, come 1. Ma dopo due o tre suoni emessi a tale distanza, sente il bisogno di riposo, e per questo fa un gradino minore dei primi che dista dal suono precedente come $1/2$. La prima distanza forma il tono, la seconda il semitono. Se ne parlerà più chiaramente in seguito. Questa distanza nella quale consiste il *tono* può dividersi in nove picciole parti chiamate *Comma* [1].

Ora l' *Enarmonico* (che oggi procede con doppio diesis e doppio bemolle) procederebbe per *quarti di tono.* Di questo genere e del suo famoso quarto di tono scrisse già il Padre Sacchè, altro non essere

[1] La divisione del tono in 81 comma sarebbe più conforme alle rigorose leggi dell'acustica, ma oltrechè un ottantunesimo diventa insensibile, vi vorrebbero troppo piccole frazioni a spiegarlo. D'altra parte in oggi non si ha più alcun riguardo al tono maggiore e tono minore, al semitono maggiore e minore, ma per il *temperamento* si procura riprodurre il tono di 81 comma, il semitono di 40 $1/2$, il che equivale alla nostra divisione del tono in nove comma, del semitono in quattro comma e mezzo.

stato che una vana favola, secondo che da molti si reputava fin dai tempi di Plutarco.

Il *Cromatico* procede per *semitoni,* tali quali si trovano su d'una tastiera da organo o pianoforte passando successivamente i tasti bianchi e neri coll'ordine in cui giacciono.

Il *Diatonico* finalmente, come ci manifesta lo stesso vocabolo, procede per *toni interi* di nove comma ciascuno, frammezzati di tanto in tanto da *semitoni* di quattro comma e mezzo.

La voce umana non conosce se non il canto che procede per toni e semitoni, essendo questa una legge di natura fondata sulla costruzione di noi medesimi. Quindi la *gamma* o *scala* del nostro canto procederà successivamente con due toni interi, dopo i quali verrà un semitono; perciò dal *Do* al *Re* vi sarà un tono, dal *Re* al *Mi* un altro tono, tutti e due di nove comma: dal *Mi* al *Fa* un semitono di quattro comma e mezzo: seguono poi tre toni interi dal *Fa* al *Sol,* dal *Sol* al *La,* e dal *La* al *Si,* dal *Si* al *Do* un altro semitono di quattro comma e mezzo: così procede la nostra scala. Segue da tutto questo, essere composta la nostra scala di cinque toni e due semitoni.

Si eserciti il giovine cantore sotto buona guida a riprodurre nettamente e con perfezione sia i toni, sia i semitoni della scala. Da questo esercizio ben fatto dipende tutto il rimanente. Perciò deve praticarsi a lungo con molta pazienza, coll'ajuto d'un qualche Harmonium [1], come praticasi con successo da vari

[1] *Il degnissimo Dott. Graziano Tubi da molti anni ha aperto a Lecco un grandioso stabilimento di Harmoniums Nazionali, i quali reggono benissimo al confronto di quelli delle migliori fabbriche di Europa e in molte parti li superano, come lo prova la medaglia conseguitane all'esposizione di Parigi. Quello ch'egli spedisce per*

anni nel Collegio Alberoni, a principio assai assai lentamente (una fiatata per nota, cominciandola e terminandola pianissimo, crescendo e decrescendo gradatamente d'intensità). Ottenuta una perfetta intonazione, se ne abbrevierà la durata facendone, prima due per fiatata, poi quattro, poi otto ecc. (V. la figura della scala).

Dopo quest'esercizio si passa alla spiegazione e alla pratica dei salti o intervalli.

Paragrafo Terzo

Degl' intervalli e salti.

Se tutti i gradi della scala fossero eguali, eguali parimente sarebbero le distanze, e così anche gl' intervalli, che non sono altro che la distanza che passa fra un suono ed un altro. Siccome però fra i toni si trovano dei semitoni, così ne nasce una varietà di distanze e d' intervalli, alcuni de' quali si dicono *maggiori*, altri *minori*, secondo che sono formati da toni interi o semitoni. Gli esempi faranno chiaro tutto questo.

Dal *Do* al *Re* vi è la distanza di un tono intero, *intervallo maggiore,* che essendo formato di sole due note vicine dovrà dirsi di *Seconda Maggiore,* e per

sole L. 100 *a* 4 *ottave e un solo pedale, è sufficiente per insegnare il canto. Però chi ne desiderasse uno a più ottave e più registri anche per chiesa, può dirigersi ad esso che è di specchiata onestà e galantomismo. Ne ha aperto grande commercio coll' estero e coll' interno, da* 1 *a* 16 *registri, da* 100 *a* 800 *lire.*

contrario dal *Mi* al *Fa* vi è la distanza di un semitono, perciò *intervallo minore* di *Seconda Minore:* lo stesso dicasi delle altre seconde Maggiori e Minori.

Passando ora agli altri intervalli (o meglio *salti*, giacchè si va da un estremo all' altro senza passar per il mezzo, *saltandosi* una o più note intermedie), troviamo l' intervallo di *Terza,* così detto perchè è composto di tre note, per esempio *Do*, *Re, Mi,* ovvero *Do* - *Mi*, *Fa* - *La*, *Sól* - *Si:* tutti questi sono composti di due toni interi (consta da quello si è detto intorno alla scala paragrafo preced.), perciò si hanno a dire intervalli di *Terza Maggiore.* Troviamo ancora *Re* - *Fa, Mi* - *Sol, La* - *Do, Si* - *Re*, fra i quali passa la distanza di un tono e di un semitono, perciò intervalli di *Terza Minore.*

Segue l'intervallo di *Quarta Do* - *Fa;* questo intervallo è composto di due toni e d' un semitono; l' intervallo di *Quinta Do* - *Sol* di tre toni ed un semitono; di *Ottava Do* - *Do* di cinque toni e due semitoni. Questi intervalli sono detti *immutabili* tanto nei toni maggiori quanto nei minori; non dovranno essere mai nè accresciuti nè diminuiti. Se ne parlerà nella 2.ª Appendice.

Il *Fa* - *Si* acuto, intervallo di 4.ª *Maggiore* che è composto di tre toni (e perciò detto anche *tritono*), è il più duro e difficile; basti dire che vien chiamato = *diabolus in musica.* = Bisogna pertanto diminuirlo, e ridurlo all' intervallo di 4.ª *naturale* o 4.ª *giusta* di due toni e mezzo. Si dirà fra breve la maniera di fare una tale diminuzione.

Come la *Quarta Maggiore*, ossia tritono è da fuggirsi, così la *Quinta falsa*, dal *Si* grave al *Fa* acuto e viceversa, è difettosa. Questa Quinta dicesi falsa perchè invece di avere tre toni ed un semitono, non

ha che tre toni, cioè due toni e due semitoni. Il Tritono ha bisogno di diminuzione, la Quinta falsa di accrescimento, affinchè l'uno e l'altra siano portati allo stato immutabile di 4.ª e 5.ª naturali.

Della *Sesta* e *Settima* che in canto fermo non devono usarsi, ne parliamo solo per coloro che dal canto fermo faranno passaggio al canto figurato. La *Sesta* che ha quattro toni ed un semitono, come *Do - La, Re - Si, Fa - Re, Sol - Mi*, è *Sesta Maggiore*, quella che ha tre toni e due semitoni, come *Mi - Do, La - Fa, Si - Sol,* è *Sesta Minore.*

A restringere il tutto in poco basterà per ora fissare che gl' intervalli di 3.ª e 6.ª possono essere maggiori e minori; di 4.ª, 5.ª e 8.ª sono immutabili. Della *Settima* si può facilmente conoscere la natura, giacchè se essa fosse composta di cinque toni ed un semitono sarebbe 7.ª *maggiore*, intervallo difficilissimo; se poi fosse composta di quattro toni e due semitoni sarebbe 7.ª *minore*, più facile ad eseguirsi, avvegnachè più armonioso e naturale.

Fin qui abbiamo parlato degl' intervalli maggiori e minori *naturali*, quali essi si trovano nella scala di *Do*, che ha la sua 2.ª, 3.ª, 6.ª e 7.ª Maggiore, 4.ª, 5.ª e 8.ª naturali immutabili. Ora dobbiamo brevemente osservare che tutti quegli intervalli che sono *naturalmente* maggiori, coll' uso di alcuni segni possono diventare *accidentalmente* minori e viceversa. Prima di tutto però è d'uopo vedere quali sieno questi segni o accidenti capaci di portare tali cambiamenti; parleremo adunque brevemente degli *accidenti musicali;* intanto il giovane si eserciti a distinguere bene la diversità che vi è tra l' intervallo maggiore ed il minore, ed a riprodurre colla voce rettamente e con facilità l' uno e l' altro. Si raccomanda la nettezza, cioè

di eseguire il salto senza far sentire alcuna nota intermedia strascicando la voce, e la precisione d'intonazione. Dopo l'esercizio dei salti viene l'esercizio di qualche *solfeggio* semplice e facile, poi seguono gli *accidenti musicali* (Veggansi le figure).

PARAGRAFO QUARTO.

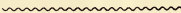
Degli accidenti.

Tre sono gli accidenti musicali ♯ *Diesis,* ♭ *Bemolle,* ♮ *Bequadro.* Il Diesis alza la nota di un mezzo tono, il bemolle l'abbassa d'altrettanto [1], il bequadro la ritorna al suo stato naturale. Questi accidenti possono mettersi ed alle note ed alle chiavi; messi alle note alterano solamente quelle, alle quali sono apposti, e qualche altra ancora dello stesso nome che immediatamente le segua; messi alle chiavi alterano in tutta la cantilena tutte le note che si trovano su quella linea o spazio nel quale sono stati posti tali accidenti.

Nel Canto Gregoriano non suol mettersi che un

[1] Tutto questo pel sistema *equabile* o *temperamento* di cui si è parlato di sopra (§ 2.°) perchè a rigore il *Do Diesis* dista dal *Re Bemolle* di $\frac{129,06}{125}$ od anche di $\frac{1}{81}$, cioè di un comma, che in una perfetta accordatura dev' essere diviso per metà; così lo stesso tasto serve per il *Do Diesis* e per il *Re Bemolle*. Lo stesso deve praticarsi nella divisione degli altri toni. Intanto si eserciti il giovine

solo accidente in chiave, e questo è il bemolle, e vuol dire che tutte le note *Si* della cantilena sono abbassate di mezzo tono. Nel decorso della cantilena poi oltrechè il bemolle può mettersi al *Si*, qualche volta si pone anche al *Mi*. Il Diesis si mette solamente al *Fa*, *Do* e *Sol*.

Dal fin qui detto degli accidenti è chiaro che un intervallo che è naturalmente maggiore a motivo d'un accidente può diventare minore e viceversa: in *Sol* - *Si* - *Re* abbiamo due intervalli di terza, il primo de' quali è maggiore, minore il secondo: se mettiamo un bemolle al *Si*, avremo prima una terza minore, poi una maggiore: parimenti in *La* - *Do* - *Mi* abbiamo prima una terza minore, poi una terza maggiore; se si mette un Diesis al *Do*, avrassi prima una terza maggiore, quindi una minore.

Importa molto che il giovane si eserciti a far da sè molte altre simili combinazioni affine di poter giudicare, e con prontezza e facilità eseguire le note modificate dagli accidenti. Questi nel Canto Gregoriano si eseguiscono ogni qual volta s' incontrano, e molte volte ancorchè non espressi si suppongono [1]. Siccome però non potrebbe dirsi nè comprendersi quando si debbano sottintendere senza una qualche nozione dei

ad una giusta e precisa divisione del tono, eseguendo perfettamente i semitoni accidentali. Quando si sarà fatta una esatta intonazione, si eserciterà *molte volte* nei solfeggi con e senza accidenti, e impratichitosi bene in essi passerà al *vocalizzo*, quindi all' applicazione delle parole.

[1] Negli antichi corali non si trova alcun *Diesis* nè *Bequadro*, come nemmeno il *Bemolle* in chiave. Però nei corali dell' insigne Metropolitana di Firenze che contano ben quattro secoli, il Bemolle in chiave s' incontra spesso. Guido lo dice di greca invenzione: *inventum est a Græcis b rotundum ad temperantiam tritoni, ut ubi necessarium fuerit apponatur.*

Toni, così crediamo bene premettere la Teoria dei Toni del canto fermo [1].

[1] Se alle teorie spiegate fin qui è andata unita (come mano mano siamo venuti accennando) anche la pratica, il giovine vocalizzatore potrà cominciare a cantare. L'arte del canto non consiste in altro, *che in un continuo solfeggiar di mente intanto che si proferiscono le parole che si cantano.* Coll'esercizio vi si giunge presto, non ostante l'apparente difficoltà.

PARTE SECONDA

DEI TONI.

Abbiamo già adoperato questo vocabolo *Tono* a denotare la distanza che passa tra una nota e quella che immediatamente la segue nell'ordine della scala, ossia per l'intiero complesso di nove comma. Ora intendiamo adoperarlo in senso di modulazione per il complesso di un'intera modulazione, melodicamente disposta su d'una data scala; e diremo essere un canto di un tono o di un altro se sarà modulato su questa o quella scala, in questa o in quella maniera. Ecco il senso nel quale ora prendiamo la parola *Tono*.

Dallo studio ed intelligenza di questa Seconda Parte seguirà primamente la cognizione del carattere delle varie cantilene del canto fermo, e del loro affetto dominante che conviene seguire nell'esecuzione. In secondo luogo si verrà a conoscere l'uso che nel nostro canto deve farsi degli accidenti, i quali devono supporsi in alcuni toni e non in altri, ed allora supporli finchè la cantilena modula secondo sua natura e proprietà, sospendendoli tosto che passa a proprietà di altri toni che non li comportano. E finalmente si avrà una nozione dell'intrinseco del canto, la quale potrà servire per la composizione, dovendo comprendere ogni cantilena un discorso più o meno lungo modulato su quel tono, su

quella data scala, con quel dato principio, inframezzi e conclusione.

Si studi adunque questa parte tanto importante, e si procuri d'intenderla bene, chè qui sta tutto il bello del canto fermo. Noi nella brevità che ci siamo prefissa procureremo d'essere abbastanza chiari.

Paragrafo Primo.

Genesi e Numero dei Toni, loro fondamentali, 1.ª Regola per distinguerli.

Ognuna delle quattro tribù Elleniche, i Lidi, i Frigi, i Dori e gli Eoli, avevano una scala particolare, e queste scale furono più tardi unite dai Greci in un sol sistema. I Lidi fondavano la loro scala sul *Do* grave, i Frigi sul *Re,* i Dori sul *Mi* e gli Eoli sul *Fa.* La loro diversità deriva dal diverso posto, che vi occupano i semitoni, mentre la prima scala ha i semitoni fra la 3.ª nota e la 4.ª e fra la 7.ª e l'8.ª, la seconda scala fra la 2.ª nota e la 3.ª e fra la 6.ª e la 7.ª, la terza scala tra la 1.ª nota e la 2.ª e fra la 5.ª e la 6.ª, e la quarta scala fra la 4.ª nota e la 5.ª e fra la 7.ª e l'8.ª Perciò i canti modulati su queste diverse scale dovevano essere fra loro diversi e di diverso carattere, essendo ognuna di queste scale affatto diversa dalle altre a motivo della diversa situazione dei due semitoni. Dopo si accrebbe ancora dai Greci il numero delle scale, e perciò scrisse Tolomeo prima della metà del secondo secolo della Chiesa,

che il sistema dei Greci ne abbracciava sette, fondate su ciascheduna delle sette note della scala diatonica cominciando dal *La* grave, come si scorge nel quadro sottoesposto:

*La Si * Do Re Mi * Fa Sol La*
*Si * Do Re Mi * Fa Sol La Si*
*Do Re Mi * Fa Sol La Si * Do*
*Re Mi * Fa Sol La Si * Do Re*
*Mi * Fa Sol La Si * Do Re Mi*
*Fa Sol La Si * Do Re Mi * Fa*
*Sol La Si * Do Re Mi * Fa Sol*

S. Gregorio le comprese tutte nel suo canto; però cambiando alle tre prime le finali, fece terminare la scala di *La* in *Re,* la scala di *Si* in *Mi*, e quella di *Do* in *Fa.* Portato così tutto il canto ecclesiastico alle quattro fondamentali *Re, Mi, Fa* e *Sol,* ne sursero quattro Toni, ossia quattro diversi modi di melodia, ma si trovarono troppo estesi; comprendendo essi tutte le scale dei Greci, aveva ognuno undici note di estensione, un'8.ª sopra la fondamentale, più una quarta sotto la medesima.

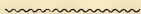
La difficoltà d' esecuzione che si trovava in tanta estensione e la moltiplicità dei sensi o affetti che in tanto grande numero di note si racchiudevano, determinarono S. Gregorio o qualche altro prima di esso a dividere ognuno di questi quattro toni in due parti per fare di ognuno di essi due toni distinti; quindi i toni del nostro canto da molti secoli, invece di quattro, sono otto. Essi sono distribuiti in maniera che il primo ed il secondo hanno la medesima fondamentale *Re;* il terzo ed il quarto *Mi;* il quinto ed il sesto *Fa;* il settimo e l' ottavo *Sol.* Tutti i dispari 1.°, 3.°,

5.° e 7.°, si dicono *autentici*: tutti i pari 2.°, 4:°, 6.° e 8,° *plagali* o *collaterali*.

A conoscere in qual tono sia scritta una cantilena, bisogna prima di tutto osservare la finale di essa, quale osservata, si fa sopra di lei un salto di quinta, la quale quinta è comune all' autentico e al plagale; dopo di ciò si esamina tutta la cantilena, e posto che in essa trovisi una quarta sopra la quinta, allora sarà certamente tono *dispari*, *autentico* e *perfetto*. Che se questa quarta invece di trovarsi sopra la quinta si trovasse sotto la finale, allora sarebbe tono *pari*, *plagale* e *perfetto*. In una parola una cantilena, sarà di tono autentico perfetto quando dalla finale si estenderà sino alla sua ottava acuta; plagale e parimente perfetto quando dalla quinta sopra la finale si estenderà sino alla sua ottava grave, sino alla quarta sotto la fondamentale. (V. Tavola II ultimo rigo). Gli esempi schiariranno queste teorie.

Apriamo un corale: ci cade sott' occhio una cantilena che finisce in *Re;* dunque essa è di primo o di secondo tono; fatta una quinta sul *Re*, abbiamo il *La* comune ai due toni primo e secondo: esaminiamo se su di questa quinta vi ha ancora una quarta *La* - *Re* acuto; in questo caso egli è certamente tono primo e perfetto; perfetto perchè intiera e perfetta è la quarta che ha sopra la quinta. Manca la quarta sopra la quinta; vediamo se si trova sotto la finale; allora in questa ipotesi sarebbe secondo, e perfetto, avendo intiera la quarta sotto la finale.

Molte volte però avviene che invece di avere intera la quarta sopra o sotto, non ha che poche note tanto dall' una, quanto dall' altra parte. In questo caso si osserva da qual parte se ne trovano di più, e quando ve ne saranno di più sopra la quinta si dirà sempre

autentico, quando se ne troveranno di più sotto la finale si dirà sempre plagale, imperfetto sempre, perchè non ha tutta intiera la sua quarta.

Paragrafo Secondo

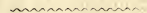
Delle Dominanti.

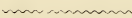
Seconda Regola.

Vi sono delle cantilene che non si estendono nè sopra la quinta, nè sotto la finale, oppure si estendono tanto sopra la quinta, quanto sotto la finale. In questi casi per sapere a quale dei due toni appartenga la cantilena, bisogna ricorrere ad una nuova regola, a quella cioè delle *Dominanti*. Ogni tono ha la propria dominante, o *corale,* una nota cioè più spesso ribattuta nel corso della cantilena. Ecco le dominanti di tutti i toni, che ciascuno imparerà a memoria. =

Fin.[i]	Dom.[i]	Fin.[i]	Dom.[i]
Re —	La,	Re —	Fa.
Mi —	Do,	Mi —	La.
Fa —	Do,	Fa —	La.
Sol —	Re,	Sol —	Do.

Posto adunque che sia eguale il numero delle note si sopra la quinta che sotto la fondamentale, a decidere se la cantilena sia di tono autentico o plagale dovremo osservare quale dominante sia più di frequente ripetuta, se quella dell' autentico o quella del plagale, e di quel tono si dirà essere la cantilena di cui più spesso è ripetuta la dominante. Veniamo agli esempi.

Abbiamo una cantilena che finisce in *Fa*, la sua quinta è *Do*, sopra la quinta vi è una seconda *Re*, e sotto la finale vi è una seconda *Mi;* essendo eguali le estensioni al di sopra e al disotto, non possiamo fin qui conoscere a qual tono appartenga questa cantilena, se al quinto o al sesto. Ricorriamo alle dominanti: la Dominante del quinto è *Do*, quella del sesto è *La*, come si è detto; se noi troveremo dominare di più, ossia occorrere più spesso nella cantilena il *Do*, diremo ch' ella è del quinto, se il *La*, diremo del sesto: il medesimo dicasi degli altri toni.

Paragrafo Terzo

Delle corde medianti.

Terza Regola.

Alcuni Maestri di canto fermo aggiungono che se dubbioso restasse ancora il tono di qualche cantilena dopo avere applicate tutte queste regole, si dovrebbe ricorrere come ad ultimo rifugio alla nota *giudiziale* o *mediante*, la quale trovasi in tutti i toni una terza sopra la finale; dalla qual nota partendo, bisognerebbe osservare da qual parte trovisi maggior numero di note; attribuendo la cantilena al tono autentico qualora si trovasse maggior numero di note sopra la giudiziale, e viceversa se maggior numero se ne trovasse al di sotto.

Altri Maestri suggeriscono molte altre regole a quest' uopo, come quella delle *Neume* per l' 8.° tono, e per gli altri toni quella dei Ditoni, delle corde *parte-*

cipanti e *concesse:* queste regole però non servirebbero che a moltiplicare senza prò il numero dei precetti; perciò non ne parleremo. Osserviamo per la pratica, che alcune cantilene si distinguono con facilità dalle altre. Quasi tutte le antifone e gl' introiti, si conosce a qual tono appartengono dalla prima pausa o vogliam dire frase, la quale suol essere quasi sempre la stessa, o per lo meno suol portarsi e rimanere alla quinta nei toni autentici, mentre nei plagali suol essere discendente e terminare per lo più alla finale od anche sotto. Con tutta sicurezza poi tanto le prime quanto i secondi si conoscono dal salmo, come si dirà in appresso. I responsori dal verso che li segue, che è sempre dello stesso tono del responsorio, sempre modulato press' a poco alla stessa maniera, coll' ordinario principio dalla dominante o vi si porta subito. Anche i tratti sogliono avere pressochè la medesima modulazione.

Quanto alle altre cantilene esortiamo i giovani a contentarsi d'osservare la finale, la quinta ed il numero maggiore di note sopra la quinta o sotto la finale; e se ciò fatto, non potranno decidere di qual tono sia la cantilena, ricorrano alla dominante; che se nemmeno con quest' ultima potessero ottenere l'intento, non si curino di andar più oltre, ma invece procurino di eseguire con ogni esattezza la cantilena quale si trova, senza darsi pena di giudicarla.

Paragrafo Quarto

Della mistione e commistione dei toni.

Giova qui osservare che quando un tono si estende oltre i suoi limiti, che, come dicemmo poc'anzi, sono per gli autentici di una ottava sopra la finale, e pei plagali di una ottava sotto la quinta, accade allora una *mistione* o *commistione*. Dicesi *mistione* l'usurpazione di una o più note di un tono collaterale. ossia della stessa finale. Per esempio: il tono primo dalla sua fondamentale *Re* può estendersi sino alla sua ottava acuta; che se esso oltrepassasse i limiti di questa ottava, e prendesse sotto di sè ancora un *Do* grave, siccome questa nota appartiene al tono secondo, così direbbesi misto di mistione imperfetta col tono secondo; di mistione perfetta poi, se oltre al *Do* discendesse sino al *La* grave [1].

Commistione è l'usurpazione di una o più note di toni di differente finale. Il tono quinto è fondato sul *Fa,* ed ha diritto alla sua ottava *Fa* acuto: se l'oltrepassasse ed arrivasse sino al *Sol,* allora egli diventerebbe tono quinto perfetto commisto col tono settimo; giacchè il *Sol* acuto è nota appartenente al tono settimo che è tono di diversa finale. La stessa teoria si applichi ai toni plagali. Supponiamo che un sesto tono

[1] E di tono primo misto di mistione perfetta col secondo è il = *Salve Regina* = dell'antifonario, il quale sebbene si tenga sempre sulle proprietà del tono primo, pure alle parole = *et Jesum* = discende fino al *La* grave. Si trovano altre cantilene ancora, le quali come la precedente modulano sempre o quasi sempre in un tono, e passano poi per qualche tratto in altro tono; bisogna portarne lo stesso giudizio, come del caso precedente.

oltrepassasse la sua quinta *Do* e si estendesse sino al *Re* acuto; in questo caso diremo che questo tono sesto è misto di mistione imperfetta col quinto; se poi si estendesse fino al *Si* nel grave od anche sino al *La*, si direbbe commisto col quarto nel primo caso, col secondo nell' altro.

La stessa mistione e commistione avviene ancora in altra maniera, col prendere cioè semplicemente dei motivi, delle frasi, dei sentimenti, delle *specie* [1] appartenenti ad altri toni; ed anche in questo caso direbbesi tono primo, secondo, terzo, ecc. misto col collaterale, ovvero commisto con un tono di diversa finale, secondo i toni da cui sono presi i detti sensi e motivi.

Ed ecco perchè in alcuni toni, che non li comporterebbero, si suppongono accidenti, e per contrario non si suppongono in altri che pur li vorrebbero; ed ecco ancora la ragione per cui in alcuni toni naturalmente minori come i quattro primi, si praticano talvolta dei passaggi propri degli altri toni maggiori e viceversa. Ciò non può accadere se non perchè si esce, almeno per qualche tratto, dal modo, dalle proprietà o dalle specie proprie del tono in cui si cantava, per praticarne alcune altre proprie d' altri toni; tutto a motivo

[1] Per *ispecie* s' intendono le quinte e le quarte costitutive dei toni, come sarebbe il *Re-La*, *La-Re* acuto pel primo tono, *La-Re*, *Re-La* grave pel secondo; lo stesso dicasi di tutti gli altri toni. Quando in una cantilena costituita su regolare fondamentale vengono introdotte quinte o quarte ossia specie di altro tono, per salto o pur anco per grado, queste portano con sè un modulare proprio di quel tono al quale appartengono, modulare diverso da quello della cantilena, e così la rendono commista, però di commistione imperfetta, commistione imperfetta maggiore se le specie venute in campo sono quinte, commistione imperfetta minore, se sono quarte. Un *Fa-Do* e *Do-Fa* acuto, specie del tono 5.°, può immaginarsi introdotto nel tono 1.° per averne un' idea concreta.

della mistione o commistione. Coll' esercizio si verrà a conoscere avere ciascun tono le proprie specie con un fraseggiare, un modulare tutto proprio e differente dagli altri toni, come pure diversi affetti e proprietà. Ecco in otto versi espressi i vari sentimenti dei toni.

Primum tonum hilarem suaviter tange,
Secundum flebilem et ærumnosum,
Tertium acerrimum et severum,
Quartum amorosum et blandum,
Quintum jucundum et delectabilem,
Sextum pium et devotum,
Septimum querimoniosum,
Octavum magnanimum et felicem.

Paragrafo Quinto

Dei toni irregolari e cantilene spostate.

Alcuni Maestri moderni, dopo lunghi e seri studi fatti sull' antico canto ecclesiastico, sostengono che nella primitiva Chiesa, non otto ma quattordici dovevano essere i toni del medesimo. Con essi consentono altri Maestri dell' età passata, Maestri di non ispregevole autorità. Le ragioni sulle quali fondano la loro tesi sono per nostro avviso ben degne d' osservazione.

Di fatto sembra che ai primi tempi della Chiesa sia stato adottato interamente il sistema dei Greci (descritto sul principio del parag. 1.° di questa 2.ª parte) delle sette scale e così delle sette fondamentali che davano luogo a sette toni autentici e ad altrettanti plagali. Perciò oltre all' 8.° tono, dovevano esservi an-

che il 9.°, il 10.°, l'11.°, il 12.°, il 13.° e il 14.°, fondati sul *La, Si* e *Do.* L'*Hæc dies* ed il graduale dei defunti che finiscono tuttora in *La*, come pure altre cantilene che terminano in *Si* e *Do,* lo provano ad evidenza.

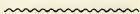
Che cosa dovrà dirsi di queste cantilene? Dovrà dirsi che sono *irregolari*, da ridursi alla regolarità col mentale cambiamento della chiave, sostituendo mentalmente alla chiave di *Do* quella di *Fa* e viceversa. Da questa sostituzione risulterà, che le cantilene le quali finiscono in *La, Si* e *Do* d' ordine acuto (sopra le quattro finali regolari), abbassate di una 5.ª finiranno in *Re, Mi* e *Fa;* quelle che terminano in *La, Si* e *Do* d' ordine grave (sotto le dette quattro finali regolari), alzate di una quinta termineranno in *Mi, Fa* e *Sol;* e così sarà facile riferirle a toni regolari, ad uno dei sei primi nel primo caso, ad uno dei sei ultimi nel secondo [1].

Questa sostituzione di chiave, che noi abbiamo detto doversi fare mentalmente in molte antiche cantilene, è già stata praticata in tutta la sua realtà; e perciò noi troviamo nei moderni corali ed in altri ancora di vecchia data molti canti stampati su finali regolari, i quali in origine erano stati composti certamente su finali irregolari (irregolari adesso dopo che sono state escluse dal numero dalle regolari).

A convincersene basta restituire mentalmente a queste cantilene la chiave di prima, che loro fu tolta per imprestargliene un'altra. Fatta questa mentale restituzione, appariranno tosto di andamento e specie più giuste e convenienti a tono irregolare, che non a regolare. Tali cantilene trasportate da una in altra finale diconsi *spostate*.

[1] Con questa regola del cambiamento delle chiavi si provvede non solo ai casi reali ma anche ai possibili.

Affinchè non sembri che noi vogliamo asserire gratuitamente, riporteremo qui alcuni esempi di cantilene spostate, tolti dal Coferati lib. 3, capo 2. L'Offertorio della feria 4.ª delle ceneri = *Exaltabo* = ed il Com.° della dom. 2.ª dopo la Pentecoste = *Cantabo* = che ora terminano in *Re*, terminavano in *La*. Il Com.° della dom. 18.ª dopo la Pentecoste = *Tollite hostias* = e l' Offertorio della feria 4.ª dopo la domenica 3.ª di Quaresima = *Domine* = che ora finiscono in *Mi*, finivano in *Si*. L'*Alleluja* col versetto dell'Assunta = *Assumpta est*, = lo stesso della Dedicazione = *Bene fundata est*, = il medesimo degli Apostoli e dei martiri = *Te gloriosus* = *Te martyrum*, = che ora terminano in *Sol*, anticamente finivano in *Do* [1]. Queste ed altre molte cantilene evidentemente spostate formano un altro validissimo argomento per sostenere che quattordici e non otto erano anticamente i toni del nostro canto. Però, checchè sia di tutto questo, è certo che in oggi i toni 9.° 10.° 11.° 12.° 13.° e 14.° devono tenersi per toni irregolari conciossiachè da S. Gregorio in poi i toni regolari non sono che otto.

[1] Oltre a queste generali spostazioni che seguono le regole generali, ve ne sono due altre particolari. L'Antifona *In odorem*, e tutte le altre incipienti colle medesime quattro prime note, subirono lo spostamento della chiave, la quale fu abbassata di una quinta coll'intendimento d'eseguirle per ♮ giacente al *Fa*; giacchè prima cominciavano col *Sol*, *La*, *Do*, *Re*. ed ora col *Re*, *Mi*, *Sol*, *La*, e devono eseguirsi con un supposto ♯ in bocca alla chiave di *Fa*. Il Graduale della dom. fra l'ottava di Natale = *Speciosus*, = il *Vexilla* di Passione ed altre simili modulazioni sono state spostate per bemolle, abbassate di un tono; e così invece di cominciare colle note *Fa*, *Sol*, *Si*, cominciavano col *Sol*, *La*, *Do*.

Paragrafo Sesto

Dell' uso degli accidenti nei toni.

Prima d' incominciare a parlare dei toni, dicemmo doversi eseguire alcune volte gli accidenti sebbene non espressi: ora più chiaramente aggiungiamo doversi [1] fare prima di tutto il *Bemolle* al *Si* nei toni primo, secondo, quinto e sesto, sia per fuggire il tritono che facilmente incontrasi in questi toni, sia per dare al tono primo una sesta minore corrispondente alla sua terza, che è minore; e parimente si pone al quinto e al sesto per dare ad essi una quarta giusta di due toni e mezzo. Negli altri toni non deve farsi, se non è espresso; non nei toni terzo e quarto, perchè devono avere una quinta giusta non falsa; non nel settimo ed ottavo, perchè essendo maggiori vogliono la loro terza maggiore. In generale perciò si deve fare ogni qualvolta la modulazione parte dal *Fa*, dal *Re* o ad esse torna; e mai si deve fare (se non è espresso) quando dal *Si* si passa al *Do* ascendendo, od anche

[1] Diciamo *doversi fare; doversi* e non *potersi*, per non lasciarlo libero ai cantori, alcuni dei quali gli eseguirebbero ed altri no, con un successo da purgatorio se non anche peggio... — Anticamente non si scrivevano. — Cel sappiamo (e per lasciare il canto fermo nella sua *Classicità* non si dovrebbero scrivere nemmeno oggi): però dovevano eseguirsi anche allora, perchè le leggi musicali che nelle cadenze, nei tritoni, nei canti con accompagnamento di Organo li prescrivono, sono leggi talmente fondate in natura da non potersi unqua mai trasgredire senza martoriare spietatamente l'orecchio di chi ascolta, e costringere li esecutori ad uno sforzo contronaturale di sgradevolissima riescita, se pure riesce. *Devono* adunque *eseguirsi*, e se ne fissino bene tutti i casi affine di evitare le stonature inevitabili se da qualcheduno si omettessero mentre li praticano gli altri.

discendendo, quando la modulazione termina al *La*, al *Sol*, al *Mi* o al *Do*, perchè in questi casi deve essere o seconda maggiore del tono minore *La*, o terza maggiore del tono maggiore *Sol*, o quinta giusta di *Mi*, o settima sensibile del tono *Do*.

Il *Diesis* poi si usa specialmente quando la cantilena modula o fa *cadenza* con un *Sol*, per esempio, in mezzo a due *La*, come suole accadere nei toni terzo e quarto; con un *Do* fra due *Re*, come nel primo e secondo; con un *Fa* tra due *Sol*, come nel settimo ed ottavo. In questi casi il *Sol*, il *Do*, il *Fa* sogliono farsi *Diesis*, perchè si considerano come note sensibili, nei due primi casi di toni minori *La* e *Re*, nel terzo caso del tono maggiore *Sol*.

Il *Bequadro* finalmente suole usarsi unicamente trovandosi il *Bemolle* in chiave; si discende, per esempio, dal *Fa* acuto sino al *Si* e si torna al *Do* (come accade spesso nella Messa degli Angeli): allora quel *Si* si suppone *Bequadro* per togliere il tritono che vi sarebbe tra il *Mi* acuto e il *Si* bemolle. E, in generale, si deve supporre sempre che la cantilena moduli o faccia cadenza sul *Do*, sul *La*, sul *Sol* od anche sul *Mi*, come si disse di sopra. Oltre a questi non si suppongono altri accidenti, senza un previo avviso di chi dirige [1].

[1] La tonalità del canto fermo non è da ridursi alla tonalità del canto figurato, il quale, come diremo in apposita appendice, non ha che due Toni o Modi, maggiore e minore, che si possono riprodurre su tutti i gradi della scala cromatica senz'altra diversità che quella di essere più o meno alti o bassi. La diversità dei Toni del canto fermo deriva dal diverso posto che nelle diverse scale occupano i semitoni; è precisamente la tonalità greca descritta sul principio del paragrafo 1.° di questa seconda parte (si consulti un'altra volta). Perciò quando dicesi che la quarta e la quinta devono essere giuste, non tritono nè quinta falsa, s'intende parlare di quei casi nei quali i due estremi si trovano in relazione

tra loro, di modo che rimane ancora nell' orecchio la sensazione dell' altro estremo. In codesti casi la natura reclama l' accennato temperamento, che non deve praticarsi quando gli estremi non son fra loro in relazione, tale essendo la natura della tonalità del canto fermo, che non può alterarsi senza travisarlo alla foggia della musica e ridurlo a due soli toni.

Questa osservazione però non toglie che si debbano praticare i ♭ molli, ♯ e ♮ negli altri casi da noi esposti nel testo, nei quali sono creduti abbellimenti, da una parte necessari fondati in natura, e dall'altra non travisano la natura della tonalità del canto fermo, anzi la perfezionano. Così l' intesero e Guido e l'Avella e il Coferati e tanti altri periti nell' arte. Veggasi quest' ultimo al cap. 3 e seg. del lib. 2.° del suo Cantore addottrinato, e si converrà non solo doversi fare, ma ancora doversi scrivere o all' antica con ♯ di colore rosso o nero, o come nel secolo passato e nei precedenti con ♮, il quale nelle mutazioni dei Guidiani avea l'effetto del ♯ portando gli esecutori a legger B mi invece di *B* fa. In seguito a queste considerazioni e per l'amore che portiamo al canto antico, noi desideriamo ardentemente che venga alla luce un bel Graduale e un bello Antifonario ben corretto sulle tracce della venerabile antichità, ma desidereremmo doppiamente che apparisse alla moderna cogli accidenti segnati e posti da intelligenti persone ai respettivi posti ove devono essere praticati. E a questo voto siamo condotti dalla esperienza di venti anni, dieci dei quali li passammo in Roma, ed abbiamo dovuto constatare, che non ostante la perizia nel canto, per distrazione od altro accadono bene spesso delle stonature precisamente perchè gli accidenti non sono espressi. Perciò nella poca pratica che diamo nelle nostre tavole abbiamo voluto esprimerli. Anche la musica moderna si è in questo allontanata dall' antica, nella quale molto supponevasi, mentre in oggi nulla più si suppone ma tutto è espresso appunto per iscansar equivoci e stonature. Il nostro non è che un semplice voto, oggi però ci è dato sperare di vederlo compiuto sotto gli auspici del *Regnante Sommo Pontefice* Pio IX. Egli fra le tante sue sollecitudini non ha dimenticata questa importantissima, ed ha già istituito una commissione di scelti Maestri per conseguirne lo scopo.

Paragrafo Settimo

Intonazione dei Salmi e Cantici.

Dicemmo otto essere i toni del canto fermo: ad ognuno di essi può congiungersi un Salmo di una modulazione tutta particolare di quel dato tono; dal che ne segue, che, come otto sono i toni regolari, così otto pure sono le intonazioni regolari dei salmi. Per intonazione di un salmo intendiamo la modulazione del primo versetto del medesimo: essa dividesi in tre parti. = *Principio* = *Mezzo* = e = *Cadenza.* = Il Principio di tutte le intonazioni è racchiuso nei seguenti versi che ognuno imparerà a memoria.

Primus cum Sexto, Fa, Sol, La semper habetur.
La, Sol, La quartus: Fa, La, Do sit tibi quintus.
Tertius, Octavus Sol, La, Do; sitque secundus
Do, Re, Fa; Do, Si, Do, Re sed septimus infit.

Il Principio adunque è composto di quel preciso numero di note, colle quali s' incomincia l' intonazione del salmo estendendosi dalla prima nota dell' intonazione sino alla dominante, fino alla prima pausa. Il Mezzo è la seconda piccola modulazione che termina coll' asterisco. La Cadenza finalmente è la terza modulazione che si eseguisce sulle parole di un versetto dall' asterisco sino alla fine del versetto medesimo. Su ciascuna di queste parti dobbiamo fissare la nostra attenzione.

Il Principio per ogni tono è sempre quello accennato ne' sopradetti Esametri, eccettuati però: 1.° i giorni

feriali, in cui s' incomincia l' intonazione dalla dominante; 2.° i versetti successivi di un salmo che parimente incominciano dalla dominante omettendosi il principio dell'intonazione; 3.° i cantici che nei toni secondo, settimo ed ottavo [1] modificano esso principio così: il secondo *Do*, *Re*, *Do*, *Fa*; il settimo *Sol*, *Do*, *Si*, *Do*, *Re*; l' ottavo *Sol*, *La*, *Sol*, *Do* (V. Tav. IV). In tutti i versetti successivi all' intonazione di un cantico si ripete sempre interamente il principio della intonazione come al primo versetto.

Il Mezzo tanto nei salmi quanto nei cantici, tanto nell' intonazione quanto nella continuazione, è sempre il medesimo, eccettuati però 1.° i toni secondo, quarto, quinto, ottavo, nei quali, qualora s' incontri un monosillabo od una parola Ebraica, dopo essersi interamente cantato detto Monosillabo o parola Ebraica sulla dominante, si alza di un tono la voce e si lascia così sospesa; negli altri toni non si fa alcuna modificazione, quantunque occorressero monosillabi o parole Ebraiche. 2.° L' intonazione del *Magnificat* nella quale si fa il solo principio, non potendo avere il mezzo per mancanza di parole, perchè segue immediatamente l' asterisco; nel tono 6.° però l' intonazione di questo cantico invece di rimanere sulla dominante come nel primo tono, ritorna sulla prima dell' intonazione così: *Fa*, *Sol*, *La*, *Sol*, *Fa*. (Veggansi le figure).

La Cadenza tanto nell' intonazione quanto nella continuazione è sempre quella che si trova nel Cantorino *(Directorium Chori)* dopo l' intonazione dell' an-

[1] Il secondo e l' ottavo tono nei cantici, sia nella prima intonazione sia nel proseguimento del cantico in quanto al principio e mezzo, dovrebbero cantarsi come quei Salmi di secondo e ottavo tono che seguono l' *Introito* della Messa. Così praticasi in molti cori ben regolati.

tifona. Ogni tono ne ha una o più, come può vedersi nel prospetto T. III; avvertiamo per altro non essere in libertà dei cantori scegliere piuttosto questa che quella, ma doversi stare a quella che è segnata nel Cantorino dopo l' intonazione dell' Antifona perchè essa è stata segnata e determinata appunto perchè sia eseguita a preferenza di qualunque altra.

Ecco tutte le intonazioni regolari dei salmi nel canto fermo [1].

Tutte queste intonazioni nel dubbio possono far conoscere a qual tono appartenga una cantilena che le precede, non potendo questa esser diversa da quelle. Si tralasciano le intonazioni dei salmi e gloria che seguono gli introiti delle Messe, perchè sebbene sieno alquanto diverse, è inutile parlarne trovandosi sempre per disteso dopo gli introiti medesimi. Basterà solo osservare che in generale il *Gloria Patri* ed il *Sicut erat* si cantano sotto le note della prima parte del salmo sino all' asterisco; l' *et in sæcula* sulla seconda parte dall' asterisco in poi.

[1] Nelle tavole abbiamo inserito altre intonazioni ancora, in uso presso alcune Chiese (V. Tavola IV). Abbiamo aggiunto anche i *Benedicamus* ed *Ite Missa est*, colla rispettiva rubrica, affinchè si possano più comodamente imparare a memoria come le intonazioni dei Salmi, od almeno consultarsi al bisogno.

Corollario

Sul Cantorino Romano e sulla pratica dell' arte del canto.

I precetti dati in quest' ultimo paragrafo, perfettamente conformi al succitato *Directorum chori*, ci portano di conseguenza a raccomandare assai caldamente ai giovani ad attenersi con ogni esattezza e rigore al sullodato Cantorino Romano, non solo nella salmodia, ma ancora in tutto quello che in esso trovasi. Questa è l'unica regola del canto ecclesiastico per tutte quelle chiese che seguono il rito romano. Lontano da questa norma non v' ha che pregiudizio e abuso più o meno inveterato. Quando non si voglia giudicare con idee preconcette, ma partire ne' nostri giudizi da una regola o criterio fisso e certo, dovrà lodarsi il canto ad esso conforme e biasimarsi quello che più o meno se ne scosta. In alcuni cori di Roma negli anni che vi dimorammo lo vedemmo seguire con fedeltà, ma pur troppo non possiamo dire il medesimo delle provincie, nelle quali abbiam dovuto constatare, ove più ove meno, qualche abuso. Allora con nostro rincrescimento dicemmo: giacchè questo canto discostasi dal Cantorino Romano, non è più *Canto Romano,* ma canto di X, Y, Z, e là non v' ha più nota caratteristica per giudicare chi canti bene o male, abbandonato l' unico criterio di verità, che in questa materia è il Cantorino Romano. Il Veneto, il Napoletano, il Tedesco, il Francese colle loro usanze e idiotismi potranno alla loro volta disputarsi il primato, e tutti press' a poco con eguale ra-

gione pretendere di cantar meglio degli altri. Qui non trattasi di canti particolari, nè tampoco di musica Tedesca o Francese, ma del canto ecclesiastico nato e conservato in Roma, e detto perciò con tutta verità Canto Romano. Il Cantorino Romano adunque dev' essere onninamente seguìto qual unica regola.

Ma per cantar bene, non basta seguirlo; bisogna di più seguirlo bene, cioè con arte e con grazia. Or fra i cantofermisti v' ha chi strascica miseramente la voce senza far mai un salto netto, v' ha chi senza misericordia urta e martella spietatamente le note, v' ha chi trilla e chi strilla. I suoni del canto fermo devono essere fra loro dolcemente legati e uniti, con bella naturalezza, senza sforzi e molto meno urti o strascicature. Così vuol esser seguìto il Cantorino Romano. Bella è la musica romana, e più bello ancora è il metodo col quale viene eseguita, giacchè è portata con tanta naturalezza che somiglia più ad un' amichevole conversazione che ad una cantata, almeno di quelle che si fanno in altre parti.

Seguendo il Cantorino e cantando il canto romano, bisogna guardarsi dalla troppa fretta e dalla soverchia lentezza. Al giorno d' oggi il vizio più comune ai cantofermisti è la precipitazione, precipitazione tale che delle cantilene eseguite non rimane bene spesso nè anco l' idea e a gran fatica si tien dietro alle parole. La precipitazione è la conseguenza di essa, la disunione dei cantori che si corron dietro l' un l' altro, è una vera profanazione del luogo santo e tale da meritare i più severi castighi. La lentezza poi è anch' essa un inconveniente quando è soverchia, perchè addormentandosi su tutte le note, non si comprende più il nesso che esiste fra loro, e così si perde il motivo e la melodia. Sia adunque il canto grave e mae-

stoso nelle solennità, andante nelle altre occasioni, ma si evitino sempre i due estremi.

Dopo vent'anni di canto ci giunge nuovo un aforismo volgare assai in una provincia che per rispetto non nominiamo. L'aforismo è questo: *qui bene cantat, male legit*, e *qui bene legit, male cantat (risum teneatis, amici !)*. All'ombra di questo assioma, sul quale getta il ridicolo Niccolò Tommaseo, nella taciuta provincia le sillabe lunghe si fan *brevi* e le brevi *lunghe*. Cosa più insipiente non abbiamo sentito giammai! La parola di Dio serva d'un canto insulso e d'un più insulso cantore! S'accusano anche nel profano que' musicastri che rendono la parola serva della musica; son detti musici da trivio, non vi essendo maestro di mediocre levatura che non sappia doversi far cadere i tempi forti sulle sillabe lunghe, i deboli sulle brevi, e sfidiamo gli oppositori a trovarci un esempio in contrario nelle musiche romane; ma questa ragione non milita forse anche pe' cantofermisti?....

Dunque coloro ai quali abbiamo avuto l'onore d'insegnare il canto, si ricordino mai sempre del nostro primo precetto, che è pur universale, *di proferir distinto, chiaro e netto le parole colla più corretta prosodia.* Vi riesciranno se seguiranno fedelmente il Cantorino Romano, che vi ha provveduto segnando le note brevi sulle sillabe brevi, e le lunghe sulle lunghe. Il mezzo poi di evitare detto scandalo, anche nei corali stampati senza questo provvedimento, si è: di prolungare la vocale precedente fin sotto la nota lunga (che per errore o pregiudizio trovasi sovrapposta alla sillaba breve) accanto alla quale si suppone un'altra nota breve e sotto di lei si canterà la sillaba breve con edificazione di tutti.

APPENDICE PRIMA

Dell' Organo e del Corista.

Importa molto che in Chiesa il canto ed il suono vadano di concerto; perciò si deve prevenire l' Organista dei toni nei quali deve suonare, i quali affinchè non riescano troppo alti o troppo bassi, si praticherà il metodo seguente:

La nota più alta della cantilena si chiama *Mi*, e si discende gradatamente chiamando le altre fino alla finale. La nota trovata con questo processo è il tono maggiore o minore, nel quale deve suonare l' Organista; minore se la cantilena è di primo, secondo, terzo o quarto tono che sono minori; maggiore se appartiene ad uno degli ultimi quattro che sono maggiori, per ragione delle loro terze sopra le finali. Esempio.

Il *Credo primi toni* è di tono primo perfetto misto imperfettamente col secondo: chiamato *Mi* il *Re* nota più alta, *Mi* sarà parimente il *Re* finale, perciò l' organo suonerà in *Mi* minore. Il *Credo Angelorum* è di tono quinto perfetto: chiamato *Mi* il *Fa* nota più alta, *Mi* ancora sarà il *Fa* finale, e perciò si suona in *Mi* maggiore. Il *Credo sexti toni ferialis,* di tono sesto misto imperfettamente col quinto, si suonerà in *Sol*

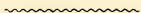
maggiore, giacchè, chiamata *Mi* la nota più alta *Re,* il *Fa* finale diventa *Sol* ecc. ecc.

In molte chiese di Roma e altrove si pratica l'accompagnamento d'Organo ai salmi specialmente ed alle messe. Checche nè dicano gli organisti, risparmia fatica; quando l'Organo e il coro vanno bene d'accordo il canto più semplice produce grande effetto, e le funzioni ecclesiastiche riescono doppiamente decorose e magnifiche. A conseguir quest' ottimo risultato l'organista deve accompagnare cogli accordi naturali e seguire con gravità i cantori. Questi poi devono (si noti bene e si pratichi) prestare sempre attento orecchio all'Organo per tenersi sempre perfettamente in tono con esso senza punto crescere o calare. Dunque nelle messe, salmodie, ed ogni qualvolta si canta con accompagnamento, *ognuno stia sempre attento all' Organo e si sforzi di sostenere il tono. Altrimenti: musica da ciechi buona pei sordi!...*

In quanto al *Corista* (il quale non è altro che un corpo sonoro qualunque che restituisce sempre una data nota) prima di tutto bisogna sapere a qual nota dell'Organo corrisponda. Posto che il mio Corista mi dia il *La* dell'Organo, farò un salto di quinta all'insù e quella sarà la nota più alta di qualunque cantilena; se mi dà il *Si,* farò un salto di quarta; se il *Do,* di terza; e questa nota, che non è altro che il *Mi* dell'Organo sarà costantemente la nota, più alta di qualunque cantilena di canto fermo, a meno che per la poca estensione di qualche canto, od anche per la qualità delle voci basse, non si credesse meglio abbassarlo alcun poco. Per questa ragione ed ancora perchè non riesca troppo varia la salmodia, il *Do* sarà sempre la dominante di tutti i salmi, tranne il tono 7.° che dovrà prendersi mezzo tono sotto. Nel ripetere poi i ver-

setti, si ripeteranno sempre sulla dominante o sulla finale consonantemente all' Organo . . . .

. . . .

Il Canto Sacro si divide in due grandi rami: nel canto fermo e nella Musica vocale religiosa per le Solennità. Di questa esistono infiniti capolavori coi quali il genio italiano, e segnatamente la scuola di Roma, Napoli e Venezia, ha sempre superato incontestabilmente tutte le altre nazioni. Dopo aver parlato diffusamente del primo ramo, secondo la fatta promessa dobbiamo dir qualche cosa anche del secondo. Però se volessimo parlare di cotesta *musica classica e sublime* il lavoro diventerebbe troppo lungo, dispendioso ed utile a pochi. Ci restringeremo adunque alla sola *musica vocale piana,* ossia al *Canto Figurato Corale,* e di esso daremo le sole regole più necessarie e fondamentali nella seguente Appendice.

APPENDICE SECONDA

Del Canto Figurato Corale.

Per cantare con cognizione di causa tutto quello che oggi trovasi nella maggior parte dei corali, e che fra l'anno si suole eseguire in quasi tutte le Chiese, è necessario avere una qualche nozione di questo canto, che dicesi *Figurato*, perchè essendo più ornato e ricco, meglio del canto fermo riesce a colorire, od esprimere ed eccitare i vari affetti. L'essenziale di esso consiste nell'avere una giusta idea del *tempo* e del *modo*.

Per *tempo* s'intende qui un'esatta e rigorosa esecuzione d'una o più note secondo il preciso valore indicato dalla figura (V. Part. 1.ª § 1.º): e così cantare a tempo vuol dire, dare a ciascuna nota o silenzio la rigorosa durata indicata dalla sua forma, nè più, nè meno. Le figure di questo canto sono sette, ed altrettanti i loro rispettivi silenzi, (veggasi la Tavola VI). Nella musica moderna le figure hanno cambiato forma; però nei cori ecclesiastici s'usano ancora all'antica, perchè sono più visibili, e così più comode.

Il tempo è di due sorte, *pari* e *dispari*. Il pari si divide in quattro o in due parti, il dispari in tre. Diviso in quattro parti dicesi tempo ordinario, si annun-

zia con un semicircolo dopo la chiave; si batte con quattro movimenti di mano, comunemente, due in battere e due in levare (i numeri dispari 1.° e 3.° son *tempi forti*, i pari 2.° e 4.° *tempi deboli); e* si eseguisce cantando una *semiminima* per movimento, od una *minima* ogni due, od una *semibreve* ogni quattro movimenti, o l'equivalente in altrettante note od aspetti. Diviso in due si dice *a cappella;* s' indica col semicircolo tagliato, si batte con due movimenti, uno in battere, l' altro in levare, ai quali corrisponde una *minima* ciascuno, od anche una *semibreve* per tutti e due i movimenti insieme, o l' equivalente. Diviso in due ancora può indicarsi con questa frazione $^2/_4$, la quale significa che in ogni battuta o misura (da una stanghetta all' altra) vi si debbono trovare due *semiminime,* od il loro equivalente in note od aspetti, e si misureranno con un movimento in battere e l' altro in levare, e s' eseguirà una *semiminima* per volta.

Il dispari può enunciarsi con una di queste tre frazioni; $^3/_2$, o $^3/_4$, o $^3/_8$; la prima indica che in ogni divisione di tempo vi devono essere tre *minime;* la seconda tre *semiminime:* la terza tre *crome,* ovvero una semibreve puntata (il punto posto a destra d' una nota o d' un aspetto, ne accresce sempre della metà la durata) per la prima; una minima puntata per la seconda; una semiminima puntata per la terza, od altre figure, punti od aspetti d' eguale valore. In breve: in una battuta di tempo ordinario ed a Cappella vi sarà sempre il valore di quattro semiminime eseguite in quattro o due movimenti; in ogni battuta a $^2/_4$ vi sarà il valore di due semiminime eseguite in due movimenti; il valore di tre minime, di tre semiminime o di tre crome in ogni battuta a $^3/_2$, a $^3/_4$ o $^3/_8$ da eseguirsi in tre movimenti.

Avviene talvolta, che in una battuta vi sia maggior numero di figure dell' indicato, a motivo delle figure *soprabbondanti*, le quali in forza di un numero, per esempio un 3, posto sopra tre figure, devono eseguirsi come se fossero due, ossia nel tempo in cui se ne eseguirebbero due della stessa forma, oppure sei in vece di quattro dello stesso valore, di queste figure come degli altri tempi (*sestupla* e *dodiclupa,* tempi pari, e *nonupla* tempo dispari): non ne diciamo altro, perchè nel canto figurato corale non s' incontrano che di rado. Quello che più importa si è l' esecuzione di molti esercizi a *tempo*, cominciando dalle scale, lento sempre a principio, crescendo poi sempre in celerità [1].

Veniamo al modo.

Modo od anche tono prendesi qui nel senso di gamma o scala da una nota qualunque alla sua ottava. Quindi dire per esempio che un canto è scritto nel *modo* di *Do*, val lo stesso che dire, che è scritto nella scala di *Do*, ovvero sulla *tonica* (nota fondamentale del Modo) *Do*. Ve n' ha di due sorte ; *Maggiori*, che hanno la *terza* e la *sesta* (caratteristiche dei *Modi)* maggiori; e *Minori*, che hanno la terza e la sesta minori. I canti scritti senza accidenti sono sempre in *Do* maggiore, o in *La* correlativo minore (il modo minore si trova sempre una terza sotto il maggiore); se la cantata incomincia e finisce coll'ac-

[1] A conseguir lo scopo bisogna procedere con metodo, secondo il quale dovranno gli alunni imparare a misurare con movimenti di mano ben decisi e proferire risolutamente colla voce il numero del tempo che si batte, così *uno* ↓, *due* ↓, *tre* ↘, *quattro* ↗, osservando sempre esatta uniformità di movimento. Ottenuta questa, si lasci di contare i tempi, e si cominci a cantare le scale ecc. continuando solo il moto uniforme della mano. Assuefatta la voce ad obbedire a cotesti movimenti nei vari gradi di lentezza e di celerità, si omettano e si accenni il tempo con un piccolo movimento del piede. Ottenuta anche qui l' uniformità, si dovrà ces-

cordo di *Do*, o vi si porta al primo tempo forte, sarà *Do;* se poi cominciasse col *La* od alla sua 3.ª, 5.ª od 8.ª, sull' accordo di *La*, sarà modo di *La* minore. Lo stesso deve dirsi dei toni accidentali, per conoscere quando sia maggiore oppure correlativo minore. Ecco le scale maggiori e minori naturali (Vedi Tavola VI); le altre scale accidentali dovranno essere simili ad esse, ed avere i semitoni tra la 3.ª e la 4.ª, la 7.ª e l' 8.ª come la scala di *Do* (ivi), se maggiori: oppure tra la seconda e la terza, la quinta e la sesta come la scala di *La*, se minori [1] (V. Tav. VI, Scale normali).

Gli accidenti che cambiano tono possono mettersi alla chiave, fra questa e l' indicazione del tempo, oppure nel decorso della cantilena: e procedono con quest' ordine: i *Diesis* di quinta in quinta in su cominciando dal *Fa;* i *Bemolli* di quinta in quinta in giù cominciando dal *Si*. Abbiamo perciò il Settenario = *Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si,* pei *Diesis,* e lo stesso rovesciato = *Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa,* pei *Bemolli*.

Ora per la cognizione dei toni accidentali si osservi che l' ultimo *Diesis* segna la settima del tono maggiore (detta anche nota sensibile) e la seconda del tono minore: e l' ultimo *Bemolle*, la quarta del tono maggiore, e la sesta del correlativo minore. Esempio. Si dia un

sare da tal movimento, contentandosi di accennare il tempo con un leggiero moto di capo a principio della battuta, il quale pure dovrà finalmente cessar del tutto; giacchè si deve portare il giovine allievo *a stare rigorosamente al tempo senza alcun suo esterior movimento*.

[1] La scala minore *ascendente* vuole cresciute di mezzo tono la 6.ª e la 7.ª. La 7.ª perchè dev' essere nota sensibile; la 6.ª perchè vuol essere ravvicinata alla 7.ª ed evitare la 2.ª *eccedente* od *accresciuta* (di un tono e mezzo) che esisterebbe fra la 6.ª minore e la 7.ª sensibile.

canto con tre *diesis,* questi saranno posti al *Fa, Do, Sol,* e così l'ultimo al *Sol* che diventa perciò nota sensibile del tono di *La,* il quale tenendo calcolo dei tre *diesis* avrà i semitoni fra la 3.ª e la 4.ª e fra la 7.ª e l'8.ª Se dal suo andamento, dagli accordi, e dalla fondamentale risultasse non essere *modo* di *La* maggiore, sarà certamente *Fa diesis* minore correlativo di *La.* Similmente si dia un altro caso con due *Bemolli:* l'ultimo è al *Mi (Si, Mi.....)* che diventa 4.ª del tono maggiore *Si Bemolle;* e di fatto partendo da questo si trovano i semitoni fra la 3.ª e la 4.ª e fra la 7.ª e l'8.ª Se non fosse *Si Bemolle* maggiore, sarebbe certamente *Sol* minore.

Quando gli accidenti si mettono o si tolgono nel decorso della cantilena, alcune volte servono di semplice abbellimento ad alcune note di passaggio, e non costituiscono nuova scala; spesso però la costituiscono, e s'introduce una modulazione di un tono tutto diverso dal primo. Se non si costituisce nuova scala, non si fa nessun calcolo. Se si costituisce, bisogna vedere qual è l'ultima nota affetta dall'accidente, e colla regola accennata di sopra cercare assolutamente di conoscere in che tono si canta, senza di che non sarà mai possibile cantare con sicurezza.

Ecco quello che abbiamo creduto bene di dire intorno al canto figurato corale per darne un'idea. La spiegazione del Maestro e l'esercizio rischiareranno queste teorie. Per non dilungarci maggiormente non parliamo dei termini indicanti la celerità, o lentezza del movimento [1], o l'affetto dominante della composi-

[1] Per indicarne alcuni, almeno i primitivi dal più lento al più celere, ne segneremo questi cinque = Largo = Adagio = Andante = Allegro = Presto =.

zione, nè degli abbellimenti: si stia alla battuta e si canti con espressione, chè l'anima di qualsivoglia canto è appunto l'accento e l'espressione; però deve praticarsi con voce naturale senza affettazione...... Chi vuol di più, ricorra al Maestro o ad altri autori, specialmente all' Asioli.

Conclusione

Abbiamo seguíto il consiglio di coloro che ci esortavano ad aggiungere ai precetti alcune tavole per la pratica, perchè parlandosi con tal mezzo agli occhi, le teorie si comprendono più facilmente. D'altra parte esse potranno servire nelle parrocchie di campagna, e di guida per insegnare il canto, e di *Cantorino* per le funzioni occorrenti. Sotto questo aspetto l'opera nostra deve riescire assai gradita a molti dei nostri amici e colleghi. Essi, avuto riguardo all'intenzione e al buon fine, sapranno perdonare ai difetti e alle mende occorse in quest'operetta la quale fu dettata interrottamente, non sempre in buon umore e sempre senza un pensiero al mondo di pubblicarla colla stampa. Anzi, ora che siam giunti al fine, ci sovviene d'avere spiegato alcuni segni a viva voce, senza averne dettata la spiegazione; perciò aggiungiamo a compimento dell'opera la nota seguente.

Nei corali antichi si trovano altre figure, oltre alle già dette; alcune son perpendicolari, *altre* oblique. *Delle* perpendicolari *si canta prima l'inferiore, poi la superiore: delle* oblique, *prima la più alta, poi la più bassa. Si osservi però, che quantunque le oblique tengano più linee e più spazi (sono formate da un rombo il quale posto su d'una data linea o spazio scorrendo con moto diagonale più o meno lungo da sinistra a destra pare che indichi una più o meno lunga serie di note), non si canta che la prima e l'ultima, quella cioè che occupa la linea o spazio da cui parte, e quella che occupa la linea o spazio con cui termina. Si dà ad esse il va-*

lore dei rombi se non sono fiancheggiate da alcuna linea, e il valore delle quadrate se portano la coda o lineetta a fianco. (v. Tav. IV.)

Di più un semicircolo posto su d'una nota o aspetto con un punto in mezzo 𝄐 *indica, tanto nel canto fermo quanto nel figurato,* sospensione di tempo, prolungamento indefinito a piacere.

Che se tal punto, *senza semicircolo, fosse apposto a destra di una nota (nel puro canto fermo non dovrebbe usarsi), le accrescerebbe la metà del valore indicato dalla sua figura; sicchè se essa senza punto valesse p. es. 2. col punto varrebbe* 3.

Finalmente una linea perpendicolare, che taglia tutto il rigo da cima a fondo (stanghetta semplice), *si usa nel canto fermo per dividere il periodo, la frase melodica, ed avvisa i cantori di prendere un respiro eguale alla durata d'una nota quadrata.* = Respiro. = *Respirare è una funzione necessaria al polmone; ma è egualmente necessario al buon effetto del canto, che il maestro insegni agli allievi, primo,* la maniera di tenere il respiro *più a lungo si possa, avvertendo però, che coloro che sentono, non devono accorgersi dello sforzo del cantore, e se n' accorgerebbero qualora continuasse spremendo il polmone finchè ha un filo d' aria in corpo, cessasse poi proprio per mancanza di respiro con una voce che dimanda misericordia; secondo,* la maniera di prenderlo, *non troppo spesso laciando seccamente le note e togliendo ad esse la metà del loro valore, e nè men troppo di rado per sopperire alla necessità che ne hanno i polmoni, e non cadere nell' inconveniente accennato di sopra. Senza una grande assiduità ed esercizio per* imparare a respirare come si conviene, *non si riesce nè grande nè discreto cantante; si rassomiglierebbe sempre a un organo dai mantici guasti o difettosi. Dunque, ottenuto che abbia il Maestro, mediante l' esercizio, sufficiente sviluppo del polmone dell' allievo, gl' insegni* a provvedersi con destrezza dell' aria necessaria per continuare il suo canto senza interromperne la frase e senza dar segno di stanchezza o d' asfissia. *La* stanghetta doppia *indica che il versetto, o strofa, o cantilena è giunta al suo fine.*

[1] In qualunque Scuola di Canto devono trovarsi dei cartelloni per questi esercizi: noi diamo una norma per formarli qualora non vi fossero. Osserviamo soltanto che questi esercizi cominciando dalla Scala *inclusive* vogliono esser fatti in ambedue le chiavi. Chi avesse intenzione d'imparare il canto fermo soltanto, potrà omettere i Salti di Sesta e Settima, e modificherà i Salti di Quarta e Quinta omettendo le note che si trovano tra i due asterischi * chè così si eviterà il tritono.

Tavola II

Solfeggi semplici [1]

[1] Ne mettiamo alcuni soltanto, per norma: però il solfeggio dev' essere prolungato assai di più; e terminati gli Esercizi dei cartelloni si solfeggerà in qualche corale, sempre però gradatamente dal meno al più difficile. Noi abbiamo voluto ridurli a misura, però senza divisioni, quelli che si trovano in chiave di *Fa* sono a 3, quelli in chiave di *Do* a 2, triple e duple; persuasi cogli autori moderni, che si cantino più volentieri e rimangano maggiormente impresse nell' orecchio le distanze.

Tavola III - Prospetto delle Intonazioni dei Salmi

[1] Le prime note codate indicano qui le dominanti o corali di tutti i toni, le seconde indicano il punto dopo il quale una cadenza diversifica dalle altre. Perciò nell'esecuzione volendosi cambiar cadenza, da una codata si salta all'altra di quella cadenza che vuole eseguirsi.

Tavola IV

Cantici e Intonazioni Monastiche

Tavola V

[1] Sempre così, nei semidoppi però non si fa la prima pausa, e nei semplici si salta anche la seconda. Le risposte ai versetti, agli *Ite Missa* e ai *Benedicamus* si fanno sotto le stesse note.

Tavola VI
Canto Figurato
RIGO e CHIAVI
di Fa
Inusitata Fa
Do
Do
Do
Do
Sol
Inusitata Sol
Di Basso
Baritono
Tenore
Contralto
Mezzo Soprano
Soprano
Violino
Violino francese
FIGURE
Antiche e Corali
Moderne
loro silenzi
Valore
e
Nome
1
1/2
1/4
1/8
1/16
1/32
1/64
Semibreve
Minima
Semiminima
Croma
Semicroma
Biscroma
Semibiscroma
Tempi pari 1. 2. 3. 4.
1. 2.
1. 2.
1. 2.
1. 2. 3. 4.
Ordinario
a Cappella
Dupla di semiminime
Sestupla di crome
Dodiciupla di crome
Id. dispari 1. 2. 3.
1. 2. 3.
1. 2. 3.
1. 2. 3.
Tripla di minime
id. di semiminime
id. di crome
Nonupla di crome
Scale normali
Maggiore
Semitono
Sem.
Sem.
Minore
Semitono
Sem.
Sem.
Semitono
Maggiori
Minori
Maggiori
Minori

Indice delle Materie

Parte Prima

Parte Seconda

Pratica per le Tavole

Prezzo: Una Lira.